

# DESCOLONIZANDO A ‘LUSOFONIA’ ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS DOS PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA E DA SUA DIÁSPORA

POR ANA BALONA DE OLIVEIRA



Os países africanos de língua portuguesa – Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe – possuem contextos dinâmicos e heterogêneos de produção artística contemporânea, que, todavia, nem sempre foi merecedora da devida atenção por parte da curadoria, da crítica, da historiografia, do coleccionismo, das galerias e dos museus internacionais; nomeadamente em Portugal, onde vivem ou por onde passam regularmente inúmeros artistas oriundos destes países, e onde vários nasceram, mantendo relações afectivas e profissionais com os países africanos de onde as suas famílias migraram antes e depois das independências (1973-1975). Essa situação de relativa indiferença tem-se alterado nos últimos anos em Portugal, com a crescente circulação e visibilidade de artistas africanos, incluindo os lusófonos, nos circuitos globais da arte contemporânea, quer no Norte, quer no Sul. Para vários artistas africanos com ligações diaspóricas a Portugal e para os portugueses de ascendência africana (que, de forma intergeracional, não abdicam da sua dupla pertença a África e à Europa), o reconhecimento em Portugal tem frequentemente ocorrido somente depois de uma espécie de validação internacional em Londres, Nova Iorque, São Paulo ou Joanesburgo; principalmente no caso dos artistas que se têm dedicado a investigações críticas sobre a história

colonial e os seus legados no presente (sob a forma da desigualdade étnico-racial, de classe e género). Estes temas têm ganho preponderância nos principais museus e bienais internacionais, a par das questões ambientais e tecnológicas, no âmbito de uma crítica alargada às consequências planetárias de concepções eurocêntricas de modernidade. Seguindo as teorizações de pensadores como Boaventura de Sousa Santos, Walter Mignolo, Achille Mbembe e Françoise Vergès (eles próprios profundamente inspirados por artistas, cineastas, músicos e escritores) <sup>1</sup>, o campo da arte contemporânea tem contribuído para pensar, imaginar e reactivar formas de vida e de conhecimento, concepções ontológicas e epistemológicas de mundo para lá dos paradigmas ocidentais e ocidentalizados.

Apesar da fachada da suposta missão civilizadora da Europa e da narrativa lusotropicalista segundo a qual o colonialismo português teria sido menos violento que os demais, <sup>2</sup> e apesar da visão de que a Europa iluminista e revolucionária teria oferecido o humanismo e os ideais da liberdade, da igualdade e da fraternidade ao mundo, a verdade é que a história da modernidade ocidental tem-se baseado há vários séculos em lógicas predatórias de ocupação de território, extracção de recursos e exploração de mão-de-obra na África, na Ásia e nas Américas.

Tal história tem sido a de um capitalismo racial: do tráfico transatlântico de africanos escravizados para as economias de plantação nas Américas, ao trabalho forçado que se seguiu às abolições da escravatura em contexto colonial e que alimentou o ‘progresso’ ocidental até às independências africanas na segunda metade do século XX <sup>3</sup>. Como sabemos, às independências políticas nem sempre corresponderam reais independências económicas,

---

<sup>1</sup> Boaventura Sousa Santos, Maria Paula Meneses (Org.), *Epistemologias do Sul* (Coimbra: Almedina, 2010); Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options* (Durham: Duke University Press, 2011); Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié* (Paris: La Découverte, 2016); Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (Paris: La Fabrique, 2019).

<sup>2</sup> Miguel Bandeira Jerónimo, *Livros Brancos, Almas Negras: A Missão “Civilizadora” do Colonialismo Português, 1870-1930* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2009); Cláudia Castelo, *O Modo Português de Estar no Mundo: O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa, 1933-1961* (Porto: Edições Afrontamento, 1998).

<sup>3</sup> Miguel Bandeira Jerónimo, José Pedro Monteiro (Eds.), *O Direito Sobre Si Mesmo: 150 Anos da Abolição da Escravatura no Império Português* (Lisboa: Assembleia da República - Direcção de Informação e Cultura, 2019); José Pedro Monteiro, *Portugal e a Questão do Trabalho Forçado: Um Império sob Escrutínio (1944-1962)* (Lisboa: Edições 70, 2018).

e os ex-colonizadores souberam exercer inúmeras formas de pressão, apoiando a ascensão ao poder dos que não pusessem em causa os seus interesses.<sup>4</sup> A globalização de lógicas ocidentalizadas de poder e desenvolvimento tem marcado o período pós-colonial de muitas nações africanas, cujas elites políticas e económicas tendem a perpetuar legados coloniais, mantendo-se alheadas dos problemas da maior parte da população<sup>5</sup>. Os novos poderes a operar no continente africano, dentre os quais se destaca a forte presença chinesa, competem com o ocidente pelo acesso a recursos e mercados, sem se isentarem propriamente desta lógica neo-colonial. As revoluções socialistas da pós-independência em vários países africanos, nomeadamente em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, prometeram alterações profundas no sentido de uma descolonização não só política, como também económica, social e cultural, na linha do pensamento e da acção anti-coloniais de figuras incontornáveis como Amílcar Cabral e Frantz Fanon<sup>6</sup>; ao mesmo tempo que o Portugal revolucionário proclamava a política dos três Ds: descolonizar, democratizar e desenvolver. Nem as promessas emancipatórias das independências africanas se cumpriram por inteiro, no âmbito de um quadro regional, continental e global complexo, marcado pelo apartheid na África do Sul, pela Guerra Fria (bem quente no continente africano)





33 : Felipe Barbosa  
*Pill Ball (Stripes)*, 2007  
21 x 50 x 21 cm  
Bolas de futebol recosturadas Re-stitched soccer balls





34 : João Pedro Vale

*Bezoar*, 2006

97 x 51 x 51 cm

Caricas 'Sagres' e peruca 'Sagres' caps and wig

e pelo fim desta; nem Portugal completou a tarefa da descolonização epistémica, psíquica e institucional, sem a qual uma verdadeira democracia e um real desenvolvimento jamais se cumprirão. Como alertaram Mignolo e Aníbal Quijano, entre outros, ao fim do colonialismo sucederam-se múltiplas formas de colonialidade.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Alguns ex-poderes coloniais chegaram mesmo a apoiar a eliminação de líderes democraticamente eleitos, como sucedeu a Patrice Lumumba a 17 de janeiro de 1961 em Lubumbashi, na República Democrática do Congo. Uma comissão parlamentar concluiu em 2001 pela responsabilidade moral da Bélgica no assassinato de Lumumba ([https://www.lachambre.be/kvvcr/pdf\\_sections/comm/lmb/conclusions.pdf](https://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/comm/lmb/conclusions.pdf)). Houve igualmente suspeitas de envolvimento português no assassinato de Amílcar Cabral a 20 de janeiro de 1973 em Conacry, na Guiné-Conakry.

<sup>5</sup> Achille Mbembe, *On the Postcolony* (Berkeley, London: University of California Press, 2001).

<sup>6</sup> Amílcar Cabral, *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I* (Praia: Fundação Amílcar Cabral, 2013); Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (London: Penguin, 2001).

<sup>7</sup> Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (Princeton: Princeton University Press, 2000); Aníbal Quijano, 'Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America', *Nepantla: Views from South*, Vol. 1, Nr. 3 (2000), pp. 533-580.



Perdida a guerra colonial (as lutas de libertação entre 1961 e 1974)<sup>8</sup> e perdido o império, Portugal quis rapidamente esquecê-los, virando-se para a então denominada CEE (actual EU), sem, contudo, deixar de pugnar por manter esferas de influência através de uma Comunidade de Países de Língua Portuguesa, na linha da *Commonwealth* e da *Francophonie* (a CPLP foi fundada em 1996). Os tabus da guerra e do chamado ‘retorno’ foram cobertos por um véu de silêncio traumático e mistificação nostálgica<sup>9</sup>, e pela narrativa edulcorada, devedora do lusotropicalismo estado-novista, de uma ‘lusofonia’ benigna, assente numa suposta história comum de encontro e irmandade, oficialmente propagada até à exaustão.<sup>10</sup> Felizmente, uma geração mais nova de académicos, activistas e artistas tem trabalhado no sentido da desmistificação e da urgente descolonização, com destaque para algumas vozes negras que finalmente começam a ocupar espaço público e mediático.

---

<sup>8</sup> Miguel Cardina, Bruno Sena Martins (Eds.), *As Voltas do Passado: A Guerra Colonial e as Lutas de Libertação* (Lisboa: Tinta da China, 2018).

<sup>9</sup> Em Portugal, os ex-colonos foram comumente denominados de ‘retornados’, um termo com o qual muitos não se identificavam (Elsa Peralta, Joana Oliveira, Bruno Góis [Eds.], *Retornar: Traços de Memória do Fim do Império* [Lisboa: Edições 70, 2017]). Sobre melancolias pós-coloniais associadas à perda do império, conferir Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia* (New York: Columbia University Press, 2004).

<sup>10</sup> Michel Cahen, ‘Des caravelles pour le futur? Discours politique et idéologie dans l’institutionnalisation de la communauté des pays de langue portugaise’, *Lusotopie* (1997), pp. 391-433; Alfredo Margarido, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses* (Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000); Vítor Barros, ‘A lusofonia como espellismo dunha casa miticamente común’, *Tempo Exterior – Revista de Análise e Estudos Internacionais*, Nr. 19 (2009), pp. 7-21; Odair Barros Varela, Suzano Costa, ‘Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP): Comunidade “Lusófona” ou Fictícia?’, *Tempo Exterior – Revista de Análise e Estudos Internacionais*, Nr. 19 (2009), pp. 23-46; Odair Barros Varela, ‘“Manifesto ‘Lusofóbico”: Crítica da Identidade Cultural “Lusófona” em Cabo Verde’, *Desafios – Revista da Cátedra Amílcar Cabral*, Nr. 2 (2014), pp. 1-24.

No que às artes diz respeito, se, por um lado, o impacto dos grandes debates internacionais em Portugal tem despoletado uma maior atenção à produção dos artistas africanos e afrodescendentes, por outro, é indubitável que há ainda um longo caminho a percorrer para que uma real igualdade de oportunidades se concretize. Para além da invisibilização destes artistas, apenas recentemente contrariada com alguma representação em galerias, museus, curadoria, colecções públicas e privadas, recepção crítica e historiografia, é necessário lembrar o impacto sistémico e estrutural de uma série de obstáculos políticos, sociais e económicos, que impedem muitos portugueses negros de aceder a uma cidadania plena: da nacionalidade ao emprego, da habitação ao ensino, nomeadamente o superior e artístico, o que obviamente dificulta o acesso a uma carreira nas artes, na curadoria, na crítica e na academia, arenas ainda quase exclusivamente brancas em Portugal (ao contrário de outros países europeus como o Reino Unido e a França, onde, apesar de idênticos problemas de racismo sistémico, os circuitos artísticos e académicos são comparativamente mais diversos em termos étnico-raciais).



Diante desta situação, e na linha até da ideia actualmente muito discutida de reparação histórica, é inquestionável a relevância do coleccionismo que apoia e sustenta o surgimento e o desenvolvimento das carreiras dos artistas africanos e afrodescendentes em Portugal, tal como o que tem sido levado a cabo pela Fundação PLMJ desde 2010 (apesar da sua natureza assumidamente *corporate*). A par da produção de artistas portugueses de diferentes gerações, com que a colecção foi iniciada em 2001 e desenvolvida a partir de 2005, o enfoque da última década tem recaído nos países africanos de língua portuguesa, em particular, nos contextos angolano e moçambicano, sem descurar alguma produção de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe (e incluindo ainda alguns artistas brasileiros e um artista de ascendência timorense).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Os artistas brasileiros são Rosana Ricalde (Brasil, 1971), Filipe Barbosa (Brasil, 1978) e Júlia Kater (França, 1980), e o artista de ascendência timorense é Flávio Miranda (Portugal, 1977) (Miguel Amado [Ed.], *Idioma Comum: Artistas da CPLP na Colecção da Fundação PLMJ* [exh. cat.] [Lisboa: Fundação PLMJ, 2011]; Miguel Amado [Ed.], *Idioma Comum: Artistas de Países de Língua Portuguesa: Obras da Colecção da Fundação PLMJ* [Lisboa: Fundação PLMJ, 2014]).

35 : João Pedro Vale  
*Narval* (da série from the series *Quanta Rariora Tanta Meliora*), 2006  
220 x 20 x 20 cm

Corda de algodão sobre tubo de cartão, cola termofusível, peruca, fitas de cetim, pérolas, missangas, strass e corrente Cotton rope over cardboard tube, hot melt glue, wig, satin ribbons, pearls, beads, rhinestones and chain







36 : Rigo 23  
*Foreign Ghost* (da série from the series  
*New Work*), 2006  
114 x 384 x 0,5 cm  
Tinta e acrílico sobre tela não esticada Paint and  
acrylic on unstretched canvas

✱

Dentre os países africanos de língua portuguesa, Angola e Moçambique destacam-se pela maior dimensão e diversidade dos seus circuitos artísticos e, dentre estes, é inegável o especial dinamismo do contexto angolano e da sua diáspora. Sem pretender fazer aqui qualquer tipo de análise exaustiva, inexequível no espaço de um ensaio, apresentarei visões panorâmicas e inescapavelmente parciais dos desenvolvimentos das últimas décadas. Fá-lo-ei contexto a contexto, na tentativa muito clara de evitar qualquer risco de homogeneização simplista, sem, todavia, deixar de atentar nas relações que tais contextos têm mantido entre si, para lá da força aglutinadora da ex-metrópole, herdada do período colonial. Inspiro-me mais nas cartografias históricas do diálogo e da solidariedade anti-coloniais e pan-africanistas, e nas cartografias contemporâneas de um cosmopolitismo crítico africano (ou afropolitismo, segundo Mbembe)<sup>12</sup>, do que nos mapeamentos pós-coloniais herdados da Conferência de Berlim de 1884-1885, que, difíceis de alterar, foram mantidos no período das independências.

Em Angola, e incluindo aqui a sua importante diáspora, é incontornável salientar a geração particularmente activa e internacionalizada que nasceu por volta e depois da independência em 1975: Yonamine (1975), Kiluanji Kia Henda (1979),

---

<sup>12</sup> Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit: essai sur l'Afrique décolonisée* (Paris: La Découverte, 2010).



Edson Chagas (1977), Délio Jasse (1980), Francisco Vidal (Portugal, 1978), Mónica de Miranda (Portugal, 1976), Ana Silva (1979), Ihosvanny (1975), Lino Damião (1977), Nelo Teixeira (1974), Tiago Borges (1973), Binelde Hyrcan (1983), Keyezua (1988), Januário Jano (1979), Alida Rodrigues (1983), Alice Marcelino (1980), Nástio Mosquito (1981), entre vários outros.<sup>13</sup> Embora nascida um pouco antes, poderá considerar-se Grada Kilomba (Portugal, 1968) como pertencendo igualmente a esta geração por via diaspórica, tal como Francisco Vidal e Mónica de Miranda. Nascidos em Portugal com ascendência angolana (para além de são-tomense, no caso de Kilomba; cabo-verdiana, no de Vidal; e portuguesa, no de Miranda), estes artistas herdaram as memórias e experiências das suas famílias. As suas histórias familiares e pessoais são exemplares das formas pelas quais os cruzamentos políticos, económicos, sociais e culturais entre Portugal, Angola, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde (além da Guiné-Bissau e Moçambique) – surgidos a partir da progressiva ocupação colonial portuguesa destes territórios africanos ao longo de cinco séculos – produziram rotas migratórias coloniais e pós-coloniais na direcção da antiga metrópole, assim como múltiplas formações diaspóricas culturais e étnico-raciais.

---

<sup>13</sup> Ao longo deste ensaio, uso o termo ‘geração’ apenas por motivos práticos, uma vez que, apesar de uma certa homogeneidade etária, as ‘gerações’ que refiro constituem grupos extremamente heterogéneos, que não pretendo nem poderia examinar aqui na sua totalidade.

Ao mesmo tempo que estes artistas são obviamente portugueses, as suas identidades culturais entre Europa e África, Portugal e Angola, reflectem uma condição europeia pós-colonial, em que as vidas culturais necessariamente impossibilitam qualquer conceito homogéneo de identidade e de nação. Para complicar ainda mais – e positivamente – este estado de coisas, estes artistas tiveram as suas próprias experiências migratórias: Vidal em Nova Iorque e Luanda, Miranda em Londres (ambos vivem actualmente em Lisboa) e Kilomba em Berlim (onde ainda vive).

Com efeito, as circulações migratórias tanto destes artistas, como dos que nasceram em Angola influenciaram decisivamente os seus trajectos profissionais, nomeadamente ao possibilitarem o acesso mais directo a debates e práticas correntes em circuitos internacionais. No caso dos artistas nascidos em Angola, a partida para estudar e/ou trabalhar fora do país foi fortemente motivada pela guerra civil (1975-2002), apesar de Luanda (onde muitos nasceram) ter sido um campo de batalha apenas de forma muito intermitente durante os vinte e sete anos do conflito.<sup>14</sup> A necessidade, normalmente

e de Cuba ao MPLA, do Zaire à FNLA (que perdeu progressivamente relevância durante a guerra), e da África do Sul do apartheid e dos Estados Unidos à UNITA. A guerra civil fez parte das dinâmicas alargadas da Guerra Fria, ainda que não exclusivamente, e terminou com a morte de Jonas Savimbi em 2002 (Justin Pearce, *A Guerra Civil em Angola, 1975-2002* [Lisboa: Tinta da China, 2017]). Líder do MPLA entre 1962 e 1979, Neto foi o primeiro presidente de Angola independente. Sucedeu-lhe José Eduardo dos Santos (1979-2017), que, por sua vez, foi sucedido por João Lourenço (2017-). O MPLA está no poder desde a independência.

---

<sup>14</sup> A guerra civil foi combatida pelos três movimentos de libertação – MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola, liderado por Agostinho Neto), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola, liderada por Holden Roberto) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola, liderada por Jonas Savimbi) – imediatamente após a independência em 1975, com o apoio da União Soviética



não acompanhada pela possibilidade, de abandonar o país para evitar o recrutamento foi enfrentada por homens, e a maioria não escapou à guerra. Mas, obviamente, os seus efeitos foram sentidos de múltiplas formas por todas as camadas da sociedade angolana, e as famílias com as conexões diaspóricas e a capacidade económica para enviar os seus filhos e filhas para o estrangeiro não hesitaram em fazê-lo. Estas famílias eram maioritariamente, embora não exclusivamente, urbanas, de Luanda e com laços ao partido no poder, o MPLA.

Os trajectos diaspóricos dos artistas nascidos em Angola depois de 1975 (para Portugal, Espanha, Itália, Reino Unido, Holanda, Alemanha, França, Mónaco, Cuba, Brasil, Zimbabwe, África do Sul, Estados Unidos, etc.), e as múltiplas formas pelas quais tais trajectos necessariamente tiveram um impacto no seu trabalho, perturbam noções fixas, estáveis e essencialistas de africanidade. Ao mesmo tempo, porém, a sua prática sugere que o continente africano em geral, e Angola em particular, constituem um lugar central, ainda que não exclusivo, a partir do qual, sobre o qual e com o qual dialogam. Com efeito, desde o fim da guerra civil, alguns dos artistas que



37 : Susana Anágua  
*Rosa do deserto*, 1997-2006  
30 x 150 x 150 cm  
Aço, espelho e moto-reductor  
Steel, mirror and gearmotor





38 : Rita GT  
*Tropicalismos Luso e outras Naturezas*  
*Mortas*, 2007  
101 x 155,5 cm  
Impressão duratrans em caixa de luz  
Duratrans print in light box

viviam na diáspora regressaram a Angola (Edson Chagas, Binelde Hyrcan, Keyezua, Kiluanji Kia Henda, Januário Jano, Ana Silva), enquanto outros permanecem bastante conectados ao país a partir do estrangeiro (Yonamine, Délio Jasse, Ihosvanny, Nástio Mosquito), e outros não expuseram ainda as suas obras no país (Alice Marcelino).

Apesar da enorme diversidade das práticas destes artistas, eles partilham uma propensão para os meios conceptuais da fotografia, do vídeo, da instalação e da performance, na linha quer das tendências internacionais disseminadas através das escolas de artes que muitos deles frequentaram no estrangeiro, quer dos circuitos artísticos cada vez mais globais onde expõem o seu trabalho. Paralelamente, vários mantêm-se fiéis à pintura e ao desenho, frequentemente associados à colagem e a vários tipos de experimentação material e gráfica. Quanto às principais temáticas abordadas, muitos destes artistas examinam histórias e memórias coloniais, anti- e pós-coloniais, incluindo a luta de libertação, a guerra civil, a Guerra Fria e o impacto da globalização em Angola e no continente. Fazem-no através de investigações arquivísticas e de análises visuais e materiais das



muitas camadas arquitectónicas e dos velhos e novos símbolos da paisagem urbana de Luanda (e para além dela) (Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Ihosvanny, Binelde Hyrcan, Yonamine, Francisco Vidal).

Nalguns casos, o olhar atento e investigativo sobre a realidade angolana é possibilitado precisamente pelo estranhamento produzido pela experiência diaspórica: dificilmente reconhecendo o lugar deixado para trás (pelo artista ou pela sua família), observar, documentar criativamente e, dessa maneira, reinventar a cidade e o país também se tornaram formas de voltar a casa (Edson Chagas, Mónica de Miranda).

Outra linha relevante de pesquisa artística desenrola-se em torno do corpo, nomeadamente, embora não exclusivamente, do corpo negro feminino, *re-presentado* de forma a contrariar múltiplas narrativas estereotipificadoras de negritude, de angolanidade, de africanidade, assim como de feminilidade e de maternidade (Grada Kilomba, Januário Jano, Alice Marcelino, Alida Rodrigues, Keyezua, Ana Silva). Por vezes, estes artistas inspiram-se nas ricas e diversas tradições africanas da fotografia de estúdio e do retrato (Alice Marcelino), assim como da fotografia de paisagem (Keyezua).

Apropriad, subvertem e recriam vários tipos de arquivos fotográficos, como os etnográficos e botânicos, criados pelo ex-colonizador na sua ânsia exotista de catalogação (Alida Rodrigues, Mónica de Miranda), e os militantes, produzidos pelas lutas anti-coloniais (Mónica de Miranda), entre outros. Outra linha importante de investigação artística baseia-se em usos variados da performatividade e da oralidade, assim como do som e da musicalidade (Grada Kilomba, Mónica de Miranda), como estratégias contemporâneas, atentas às tradições culturais do continente e das suas diásporas,<sup>15</sup> para desconstruir a fixidez violenta dos estereótipos raciais, de género e sexualidade.<sup>16</sup> Artistas como Kilomba articulam explicitamente a sua prática em termos da ética e da política do feminismo interseccional: um feminismo que não concebe o género e a sexualidade sem considerar as suas intersecções históricas e contemporâneas com a raça e a classe.<sup>17</sup>

*Consciousness and the Politics of Empowerment* (New York: Routledge, 2009); Kimberlé Crenshaw, 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics', *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, Nr. 1 (1989), pp. 139-167; Françoise Vergès, *Un féminisme decolonial* (Paris: La Fabrique, 2019).

---

<sup>15</sup> Gilroy escreve sobre as dimensões performativa e discursiva da cultura atlântica negra em termos de uma política (performativa) de transfiguração (*politics of transfiguration*) e de uma política (discursiva) de realização (*politics of fulfilment*), considerando-as como dimensões irmãs da sensibilidade negra (*sibling dimensions of black sensibility*) (Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* [London: Verso, 1993], pp. 37-38).

<sup>16</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 1994), pp. 94-120.

<sup>17</sup> Grada Kilomba, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* (Münster: Unrast Verlag, 2008); bell hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (New York: Routledge, 2015); Angela Davis, *Women, Race and Class* (New York: Vintage Books, Random House, 1983); Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge,*



Ao contrário das gerações anteriores – onde figuras como Viteix (1940-1993), Paulo Kapela (1947-2020), António Ole (1951) e Fernando Alvim (1963) se destacaram na produção artística, teórica (Viteix)<sup>18</sup> e curatorial (Alvim)<sup>19</sup> e na internacionalização (Ole)<sup>20</sup> –, a geração nascida na pós-independência, assim como as mais jovens incluem uma presença feminina considerável, embora ainda não igualitária em número e visibilidade.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Vitor Manuel Teixeira, *Pratique et Theorie des Arts Plastiques Angolais*, Tese de Doutoramento, Departement des Arts Plastiques, Saint Denis – Université Paris VIII, 1983.

<sup>19</sup> Alvim foi o principal curador das várias edições da Trienal de Luanda e de exposições associadas, que tiveram um papel importante no início da internacionalização da geração nascida depois de 1975 (Nadine Siegert, 'Luanda Lab: Nostalgia and Utopia in Aesthetic Practice', *Critical Interventions*, Vol. 8, Nr. 2 [2014], pp. 176-200). Por sua vez, Kapela foi uma grande inspiração para muitos destes artistas na sua casa/atelier na UNAP (União Nacional dos Artistas Plásticos) na baixa de Luanda, onde viveu durante cerca de duas décadas.

<sup>20</sup> Ole participou em inúmeras exposições internacionais de renome, como as Bienais de Havana (1986, 1997), São Paulo (1987), Joanesburgo (1995, 1997), Dakar (1998), Bamako (1998, 2000) e Veneza (2003, 2013, 2015) e as exposições colectivas *The Short Century* (comissariada por Okwui Enwezor, 2001-2002) e *Africa Remix* (comissariada por Simon Njami, 2004-2007), etc. Ao mesmo tempo, expôs com regularidade em Luanda desde o final dos anos sessenta. Kapela também participou na Bienal de Veneza (2007) e em *Africa Remix*, bem como na Trienal de Luanda (2010) e em muitas outras exposições internacionais, e ganhou o prémio de arte do CICIBA (Brazzaville, 2003).

<sup>21</sup> A geração mais jovem inclui mulheres artistas como Yola Balanga (1994), Helena Uambembe (África do Sul, 1994), Teresa Kutala Firmino (África do Sul, 1993), Sofia Yala Rodrigues (Portugal, 1994) e Sandra Poulson (1995). A série de exposições Fuckin 'Globo (2015-), dinamizada por artistas, tem constituído uma plataforma importante para artistas emergentes em Luanda. Jovens cineastas criaram a produtora Geração 80 e curadores, o LabCC – Laboratório de Crítica e Curadoria. A arte urbana é também uma forma de arte relevante em Luanda: para além de Thó Simões (1973), o colectivo de jovens artistas Verkron trabalha igualmente entre o espaço público e o galerístico.

39 : André Sousa

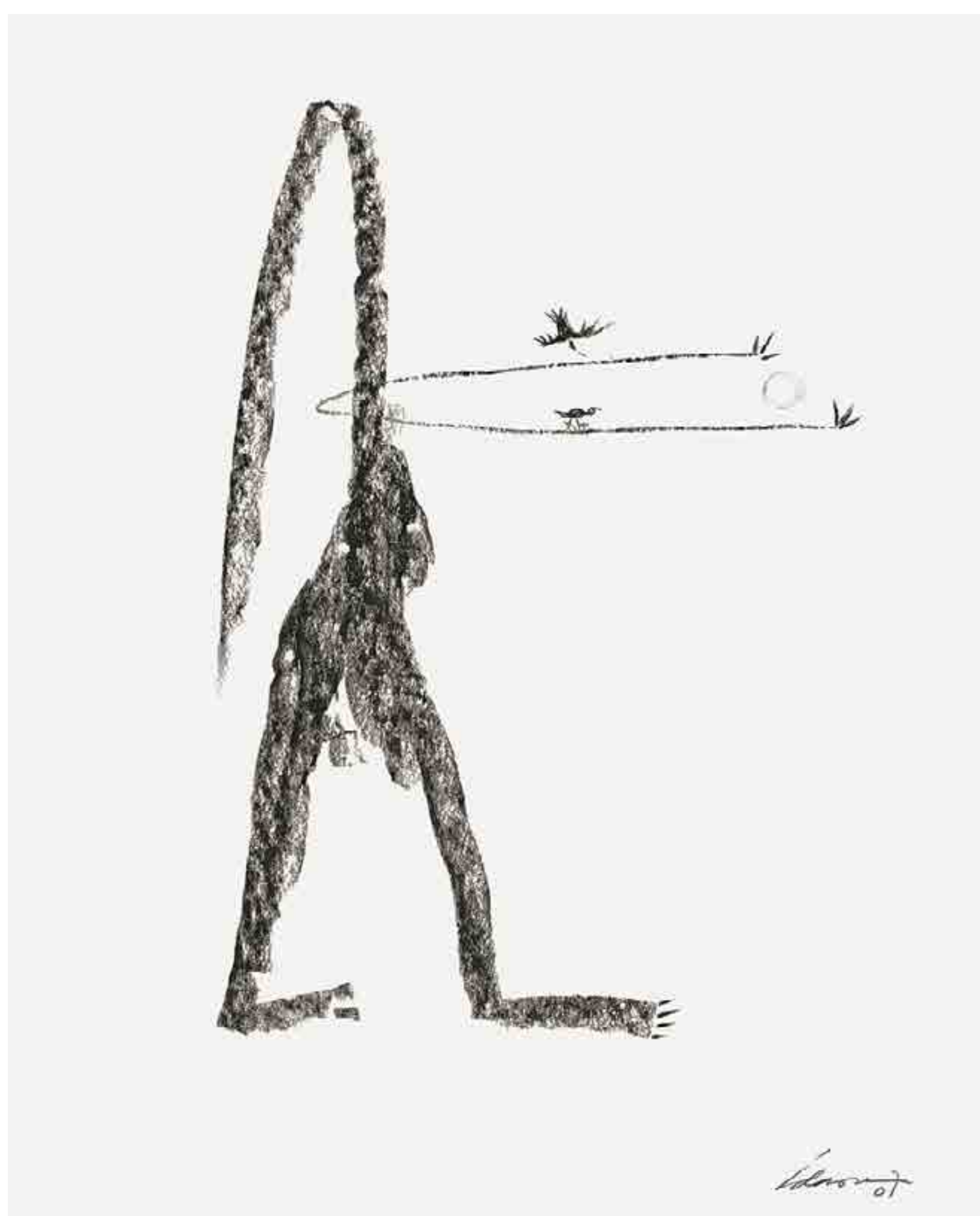
*Skins*, 2006

101 x 150 cm

Óleo sobre tela Oil on canvas







40 : Ídasse

*Menina do balão, 2007*

60 x 50 cm

Carvão e tinta-da-china sobre papel Coal and Chinese  
indian ink on paper

Esse desequilíbrio de género deve-se a vários factores de natureza sistémica e patriarcal, que, obviamente, não se aplicam só a Angola.<sup>22</sup>

✱

Embora o circuito artístico moçambicano seja comparativamente menor que o angolano,<sup>23</sup> a geração nascida por volta e depois de 1975 é, igualmente, das mais relevantes e internacionalizadas, marcando presença em importantes bienais, museus, galerias e colecções. Figuras incontornáveis a trabalhar no país e na diáspora incluem Mauro Pinto (1974), Gonçalo Mabunda (1975), Mário Macilau (1984), Filipe Branquinho (1977), Félix Mula (1979), Maimuna Adam (1984), Jorge Dias (1972), Pompílio Hilário Gemuce (1963), Celestino Mudaulane (1972), Anésia Manjate (1976), Eugénia Mussa (1978), Eurídice Zaituna Kala (1987), Camila de Sousa (1984), Cassi Namoda (1988), Marilú Mapengo Námoda (1991), Nuno Silas (1988), entre vários outros. Para além de Gemuce, nascido em 1963, uma das principais figuras do MUVART – Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique (fundado em 2002)<sup>24</sup>, incluo aqui também a artista Ângela Ferreira, que, nascida em Maputo em 1958, partilha inúmeras preocupações conceptuais e temáticas com muitos dos artistas moçambicanos nascidos depois de 1975.

os colectivos Ondjango Feminista e AIA – Arquivo de Identidade Angolano e o ativismo de Pamina Sebastião (1988).

<sup>23</sup> O contexto moçambicano é menor no que concerne o circuito galerístico e a dinâmica curatorial, assim como o coleccionismo (Balona de Oliveira, 'Elas Aqui', in *Declinações*).

<sup>24</sup> Alda Costa, *Arte em Moçambique: Entre a Construção da Nação e o Mundo Sem Fronteiras, 1932-2004* (Lisboa: Verbo, 2013); Vanessa Días Rivas, 'Contemporary Art in Mozambique: Reshaping Artistic National Canons', *Critical Interventions*, Vol. 8, Nr. 2 (2014), 160-175.

---

<sup>22</sup> Ana Balona de Oliveira, 'Elas Aqui: Mulheres Artistas de Angola, de Moçambique e das Diásporas e os Circuitos da Arte Contemporânea', in *Declinações: Questionando Identidades Nacionais, Género e Sexualidade*, ed. Doris Wieser, Jessica Falconi (Coimbra: CES/Almedina, no prelo). No activismo feminista em Angola, destacam-se

Sem esquecer nomes fundamentais da história de arte moçambicana como o do pintor Malangatana Ngwenya (1936-2011), da pintora e escultora Bertina Lopes (1924-2012), do escultor Alberto Chissano (1934-1994) e da ceramista Reinata Sadimba (1945), e o papel incontornável de fotógrafos como Ricardo Rangel (1924-2009), Kok Nam (1939-2012), José Cabral (1952) e Moira Forjaz (Zimbabwe, 1942),<sup>25</sup> focar-me-ei, à semelhança do caso angolano, numa geração mais jovem de artistas visuais que têm examinado, documentado e reinventado as realidades do seu país, do continente e do mundo através da fotografia, do vídeo, da instalação e da performance.

O trabalho fotográfico de pendor tanto documental, quanto conceptual e poético tem predominado em importantes séries de Mauro Pinto, Filipe Branquinho, Mário Macilau e Camila de Sousa. De formas muito distintas, estes fotógrafos têm registado a contemporaneidade moçambicana: das periferias de Maputo ao centro da cidade; das vivências urbanas às rurais; da exterioridade das paisagens e arquitecturas (formais e informais) à interioridade dos espaços domésticos, de trabalho e lazer; do íntimo

---

<sup>25</sup> Costa, *Arte em Moçambique*.





41 : Ana Telhado  
*Sem título Untitled* (da série from the series *Cartografia*),  
2007  
100 x 100 cm





42 : Ana Telhado  
*Sem título Untitled* (da série *from the series Cartografia*),  
2007  
90 x 90 cm  
Emulsão de gelatina e prata sobre papel Gelatin silver emulsion



repouso à movimentação por vários tipos de espaço público; do encarceramento feminino à infância na rua; das práticas ancestrais às religiões importadas e à modernidade tecnológica; da natureza à predação de recursos e à catástrofe ambiental. Os corpos e as subjectividades ocupam um lugar proeminente no trabalho destes fotógrafos, posando com frequência para as suas câmaras nos espaços que normalmente habitam. Trata-se de sujeitos com os quais os fotógrafos passam tempo, estabelecendo relações de confiança e diálogo. De maneiras diversas, as suas obras registam ritmos quotidianos de trabalho e lazer, fé e espiritualidade, afecto e resistência, ao mesmo tempo que reflectem sobre o que restou e o que se reinventou, o que se projectou e o que ficou por cumprir dos sonhos da independência. Documentam as ruínas físicas e psíquicas deixadas pelo período colonial,<sup>26</sup> pela guerra civil (1977-1992),<sup>27</sup> e pelas oligarquias neo-liberais, sem deixar de imaginar possibilidades outras de futuro, em consonância com a preservação de ecossistemas e saberes e a redistribuição sustentável e igualitária de recursos. Através da materialidade da escultura, Gonçalo Mabunda também reinventa possibilidades múltiplas de vida a partir dos escombros metálicos

ao seu assassinato a 3 de fevereiro de 1969 em Dar es Salaam, na Tanzânia, e por Samora Machel, o primeiro presidente de Moçambique independente, até à sua morte a 19 de outubro de 1986 em Mbuzini, na África do Sul, uma área montanhosa onde o avião em que Machel viajava da Zâmbia para Moçambique se despenhou. Houve suspeitas, nunca confirmadas, de que o governo sul-africano estaria envolvido no acidente. A Rodésia patrocinou a fundação da RENAMO em 1975 para combater o apoio da FRELIMO aos movimentos de libertação do que viria a ser o Zimbabwe. Ao contrário do que aconteceu em Angola, a África do Sul não invadiu Moçambique, mas interveio na guerra apoiando a RENAMO contra o governo da FRELIMO.

---

<sup>26</sup> Ann L. Stoler (Ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination* (Durham, London: Duke University Press, 2013).

<sup>27</sup> A guerra civil (1977-1992) opôs a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) à RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana). A luta de libertação foi levada a cabo pela FRELIMO a partir de 1964. O movimento foi liderado por Eduardo Mondlane até

da guerra: armas que recicla e transforma em tronos, rostos e corpos em aberto.

Inserindo a fotografia em instalações que, com frequência, incluem escultura, desenho, objectos, materiais, vídeo, performance, texto e som, Félix Mula, Ângela Ferreira, Eurídice Zaituna Kala e Maimuna Adam também têm desenvolvido práticas investigativas em torno destes vários temas. As suas práticas incluem referências, nem sempre explícitas, a contextos como a África do Sul (Ferreira, Kala, Adam), a ilha da Reunião (Mula), Portugal (Ferreira, Kala, Mula) e a Suécia (Adam), em virtude dos múltiplos trânsitos das suas biografias (e das suas famílias) e do seu interesse pela história da escravatura, do colonialismo, do Estado Novo, do apartheid e de inúmeras migrações coloniais e pós-coloniais. Os seus trabalhos combinam perspectivas históricas com memórias pessoais e familiares, tornando-se registos poéticos em torno de questões eminentemente políticas sobre história colonial e pós-colonial, apartheid e pós-apartheid, as migrações e as identidades, a pertença cultural e nacional, e a discriminação étnico-racial e de género. Tal como outros contextos, o moçambicano tem sido

caracterizado por uma maior visibilidade masculina, que as circulações migratórias de várias artistas tendem a contrariar. No estrangeiro (com destaque para a África do Sul, o Brasil, Portugal, o Reino Unido, a França, a Alemanha, a Islândia e os Estados Unidos), têm encontrado a formação, a profissionalização e os contactos que lhes permitem posicionarem-se de forma mais igualitária em circuitos internacionais e, conseqüentemente, no seu próprio país. As mais jovens Kala e Mapengo Námoda apresentam o seu trabalho como assumidamente feminista, numa perspectiva interseccional e descolonial baseada nas experiências das mulheres racializadas.

✱

Em Cabo Verde, os principais centros de produção cultural encontram-se na Praia, capital política do arquipélago situada na ilha de Santiago, e no Mindelo,<sup>28</sup> na ilha de São Vicente. Para além da produção musical, literária e performativa de renome, o país tem várias gerações importantes de artistas visuais. Na pintura, escultura e design, destacam-se os seguintes: Manuel Figueira (1938), Luísa Queirós (Portugal, 1941-2017) e Bela Duarte (1940), figuras relevantes da pós-independência,

---

<sup>28</sup> Foi a partir da segunda edição (2017) que a participação foi alargada para além de Cabo Verde, passando a incluir artistas de países africanos de língua portuguesa e da diáspora. Iniciativas semelhantes a esta organizada pela AOJE – Associação Olho-de-Gente no Mindelo foram entretanto dinamizadas em Maputo e Luanda em 2019: a residência Upcycles foi iniciada pela AAMCM – Associação dos Amigos do Museu do Cinema em Moçambique, e a residência Luuanda pelo colectivo Pés Descalços.



ligadas à fundação da Cooperativa Resistência (1976) e do Centro Nacional de Artesanato (1978); Leão Lopes (1948), também escritor, cineasta, e fundador da ONG AtelierMar (dedicada a formação artística e desenvolvimento comunitário, 1979) e do Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura (M\_EIA – Mindelo\_Escola Internacional de Arte, 2004); Tchale Figueira (1953), também escritor; Bento Oliveira (1973); Alex da Silva (Angola, 1974-2019); Abraão Vicente (1980); e Yuran Henrique (1993), entre outros. Uma geração mais jovem de fotógrafos, videastas e cineastas, como Queila Fernandes (1994) e Ângelo Lopes (1980), tem surgido em torno da dinâmica criada pela residência artística Catchupa Factory – Novos Fotógrafos, que, desde 2016-2017, reúne jovens artistas dos países africanos de língua portuguesa anualmente no Mindelo. Na diáspora em Portugal, Melissa Rodrigues (1985) tem apresentado um interessante trabalho de performance e vídeo em estreita relação com o activismo anti-racista e o feminismo interseccional e descolonial.

Entre as gerações da pós-independência e a actualmente emergente, há, contudo, dois artistas visuais e uma arquitecta que merecem atenção

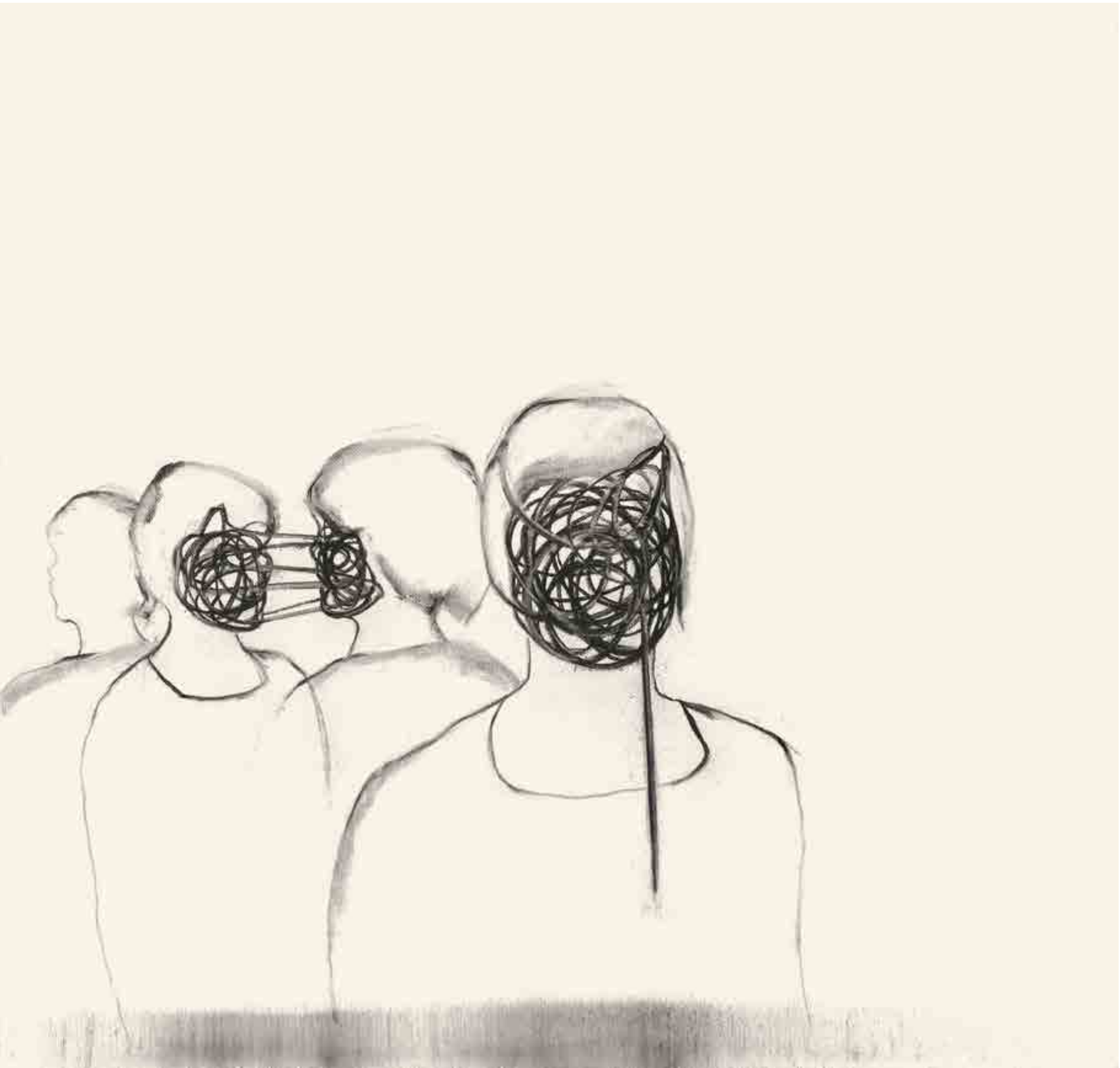


43 : Carlos Bunga  
*Untitled, Model #33, 2007*

85 x 45 x 47 cm

Fita adesiva, cartão e acrílico sobre mesa  
tape, cardboard and acrylic on table

44 : Cecília Costa  
*Sem título Untitled*, 2007  
109 x 113 cm  
Carvão sobre papel Charcoal on paper





especial pela qualidade do trabalho conceptual e pelo seu grau de internacionalização: Irineu Destourelles (1975), que trabalha a partir da diáspora na Escócia e em Portugal; e César Schofield Cardoso (1973) e Patti Anahory (nascida no Atlântico, a caminho de São Tomé e Príncipe, 1969), que, quer a solo, quer em parceria, trabalham a partir da Praia. A par de trabalho teórico sobre cinema colonial, Destourelles tem desenvolvido a sua prática artística em torno de reflexões sobre os legados coloniais na sociedade cabo-verdiana contemporânea. Através de vídeo, fotografia, instalação, desenho e pintura, analisa a forma como vários padrões de colonialidade contribuem para perpetuar uma estrutura social profundamente hierarquizada segundo critérios eurocêntricos. Reflecte criticamente sobre o desconforto histórico do país com a sua africanidade, e sobre a sua dificuldade em reconhecer como o passado colonial e escravagista determina as actuais relações sociais e de poder, juntamente com outros factores estruturais como a globalização neo-liberal e o capitalismo oligárquico. A partir da sua própria experiência, reflecte ainda sobre as complexidades da identidade diaspórica e a necessidade de negociar experiências múltiplas e até contraditórias de (des)

pertença entre Cabo Verde, Portugal e o Reino Unido.

Schofield Cardoso e Anahory, quer nas suas práticas a solo, quer na sua parceria no âmbito da plataforma Stória na Lugar – unGrounding Narratives (que fundaram em 2016), examinam igualmente a condição contemporânea de Cabo Verde a partir de uma perspectiva crítica de várias formas de colonialidade, desde os profundos legados coloniais que subsistem incontestados pelas elites, até às novas formas de exploração e predação do capitalismo global. Atentos às questões do urbanismo (formal e informal), da produção de espaço, da ocupação de território, do acesso a recursos, da imobilidade e da deslocação (de pessoas, objectos e práticas), da segregação e de estratégias de resistência comunitária, Schofield e Anahory têm desenvolvido projetos colaborativos nas periferias urbanas de Cabo Verde, assim como em diálogo com outros agentes culturais do continente africano (e para além dele). Através dos diálogos que estabelecem, analisam estas questões com enfoques espaciais e geográficos diversos que, abrindo para dimensões regionais, continentais e globais, não abdicam da forte inscrição local de que sempre partem.



✱

Na Guiné-Bissau, é necessário salientar a pintura, o desenho e a escultura de artistas como Augusto Trigo (1938), o primeiro director do Departamento de Artesanato Nacional depois da independência (1973-1974), a viver em Portugal desde 1979 (onde já havia estudado); Carlos Alberto Teixeira de Barros (1947), conhecido por CarBar, arquitecto (formado em Minsk, na ex-União Soviética, actual Bielorrússia), aluno de Trigo, e uma figura cultural relevante na luta de libertação e na pós-independência, tendo desempenhado funções importantes no urbanismo, no artesanato, na dança, no carnaval, na preservação da cultura popular e do património arquitectónico guineenses, e na educação artística das gerações mais jovens (pintura, escultura e tecelagem); João Carlos Barros (1959), também arquitecto, a viver em Portugal desde o início dos anos oitenta; e Nú Barreto (1966), a viver em França desde 1989, entre outros. Quanto à fotografia, Herberto Smith (1975, cresceu em São Tomé) tem retratado colaborativamente o quotidiano da juventude africana e afrodescendente nas periferias de Lisboa, contrariando a sua invisibilização.

Destas, a prática de Barreto poderá considerar-se como a mais internacionalizada. Através de um trabalho essencialmente pictórico e de pendor experimental que inclui colagem, desenho, fotografia, texto e objectos e materiais diversos, Barreto reflecte sobre a condição contemporânea da Guiné-Bissau, do continente africano e da sua diáspora, num mundo globalizado onde os velhos desequilíbrios nas relações entre o Norte e o Sul se perpetuam sob novas roupagens. A experimentação estética de Barreto, marcada pelo uso conceptual de cores, formas e símbolos, é assumidamente colocada ao serviço de reflexões críticas sobre estereótipos eurocêntricos de negritude e africanidade, não só a Norte, mas também no continente e no seu próprio país, onde divisões étnicas, raciais e de classe, historicamente fomentadas pelo colonizador, continuam a alimentar disputas pelo poder, várias formas de discriminação, e injustiça económica e social.<sup>29</sup>

---

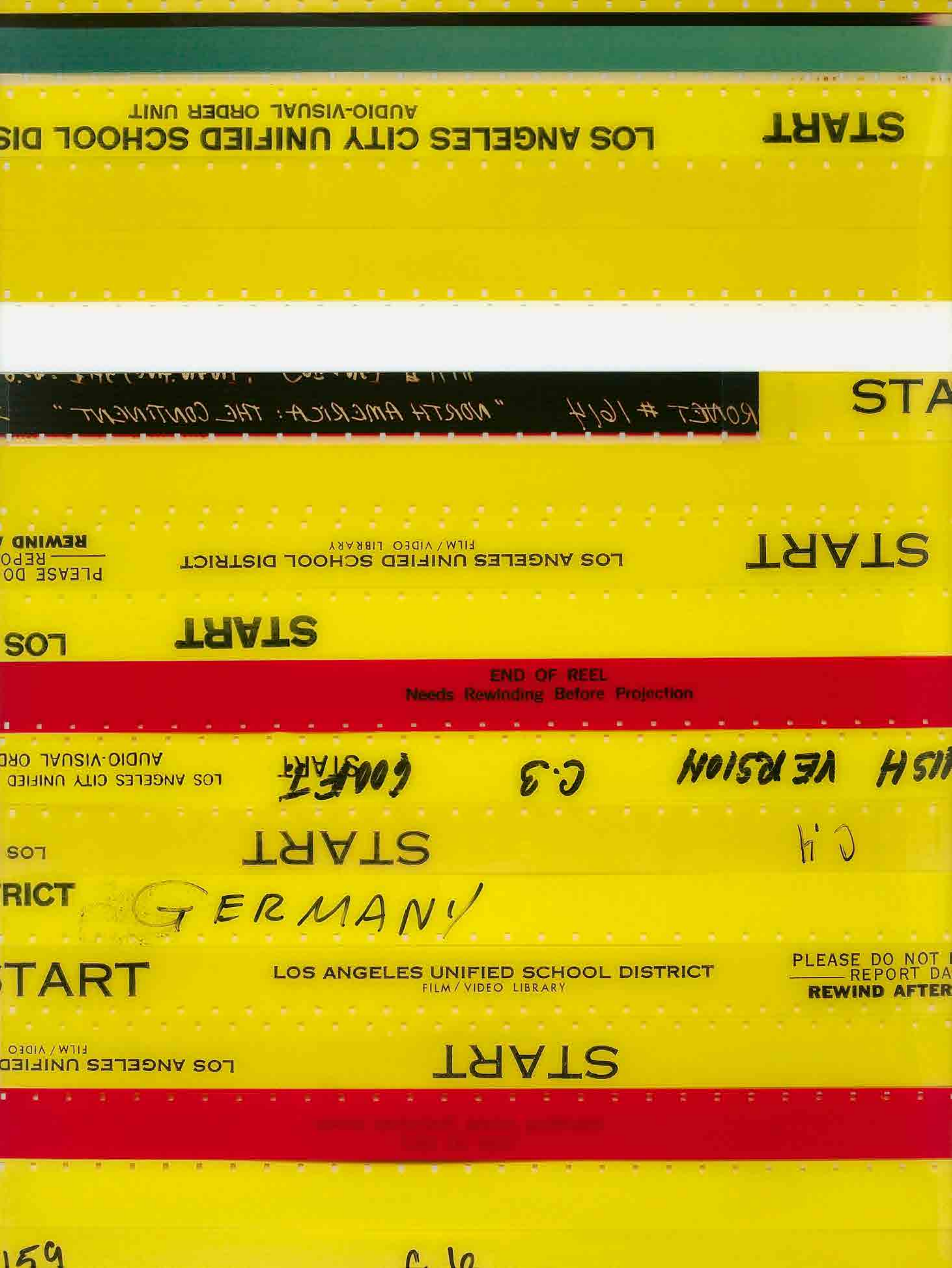
<sup>29</sup> Relativamente ao género, Joacine Katar Moreira examinou a forma como a hiper-masculinidade tem impacto no exercício do poder na Guiné-Bissau (Joacine Katar Moreira, *Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau* [Lisboa: Documenta, 2020]).





45 : João Pedro Vale  
*O Nazareno*, 2007  
85,5 x 118 cm  
C-print





46 : Ricardo Valentim  
*Start Series* (*I can be a community service worker*, 1974; *Faces of men*  
*Germany*, 1980; *North America\_ The continent*, 1965), 2007  
200 x 150 cm  
Diassec



Embora as artes visuais na Guiné-Bissau sejam marcadamente masculinas, na diáspora surgem jovens artistas mulheres que merecem referência. É o caso da cineasta, videasta e performer Vanessa Fernandes (1978), que também expõe as suas imagens em instalações mixed-media que incluem som, texto e objectos; e da artista multidisciplinar e escritora Gisela Casimiro (1984), que tem realizado um interessante trabalho de pendor conceptual através de instalações mixed-media que conjugam o texto e a poesia experimental, o som e a fotografia. Do ponto de vista temático, ambas examinam noções de africanidade e negritude, ancestralidade, diáspora e futuridade, representação e representatividade, a partir da subjectividade das suas próprias vivências e de uma perspectiva anti-racista e feminista interseccional e descolonial, no âmbito da qual as experiências das mulheres racializadas, tantas vezes invizibilizadas, adquirem preponderância.

✱

Em São Tomé e Príncipe, dois artistas merecem especial referência: René Tavares (1983) e Kwame Sousa (1980). Ambos têm desenvolvido práticas em pintura, desenho, fotografia e vídeo, estando



também ligados à dinâmica artística criada em torno da Bienal de São Tomé e Príncipe. Esta é uma iniciativa especialmente interessada nas trocas com o continente africano, que tem sido levada a cabo desde 1995 pelo CIAC – Centro Internacional de Arte e Cultura, fundado por João Carlos Silva (1956). Silva é uma figura incontornável da vida cultural e artística são-tomense, não só enquanto artista plástico, mas principalmente como dinamizador cultural. Para além do CIAC e da Bienal, fundou a galeria e escola artística Teia d’Arte (2001), frequentada pelas gerações mais jovens, a CACAU – Casa das Artes, Criação, Ambiente, Utopias (2010), um importante centro cultural onde normalmente decorrem algumas das principais actividades da Bienal, e a Roça São João dos Angolares, um projecto de desenvolvimento que integra gastronomia e cultura.

Entre outras linhas de pesquisa, Tavares tem um importante trabalho em pintura, desenho e fotografia sobre o Tchiloli, a adaptação teatral são-tomense d’*A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* a partir da versão de 1540 do dramaturgo madeirense Baltazar Dias.<sup>30</sup> Segundo alguns, este texto terá sido levado para o arquipélago

---

<sup>30</sup> Tchiloli significa ‘teatro’ ou ‘tragédia’ em crioulo são-tomense e, segundo alguns, deriva etimologicamente do português ‘tiroliro’ (pífaro), a flauta transversal usada no espectáculo (Gerhard Seibert, ‘Carlos Magno no Equador – A Introdução do “Tchiloli” em São Tomé’, *Latitudes: Cahiers Lusophones*, Nr. 36 [2009], pp. 16-20). Conferir também Paulo Valverde, *Máscara, Mato e Morte em São Tomé* (Oeiras: Celta, 2000); René Tavares (Ed.), *Tchiloli Unlimited* (Lisboa: edição de artista, 2020).

no século XVI, enquanto outros consideram o século XIX como mais provável.<sup>31</sup> Apesar da indeterminação relativa à exacta origem do Tchiloli, ele tornou-se num dos principais elementos do património cultural imaterial de São Tomé, combinando de forma única e original uma narrativa europeia sobre amor, morte, crime e justiça com tradições performativas, orais e espirituais africanas. É não só um produto da história colonial do país, como também um exemplo de reinvenção e resistência cultural – como o são, aliás, os muitos crioulos que surgiram em reacção à imposição colonial do português em São Tomé, Cabo Verde e na Guiné-Bissau (para além das línguas nacionais que sobreviveram ao epistemicídio colonial em Angola, Moçambique e na Guiné); as práticas religiosas e espirituais que combinam aspectos da religiosidade cristã e católica com elementos das religiões africanas (preservadas pelas pessoas escravizadas) não só em São Tomé, mas também em Cabo Verde e no Brasil (e que, fruto do contacto colonial, surgiram também em Angola, Moçambique e na Guiné);

---

<sup>31</sup> Seibert, 'Carlos Magno no Equador'; Valverde, *Máscara, Mato e Morte*.

assim como a gastronomia, a música e a dança.<sup>32</sup> Em São Tomé, um outro nível de criouliização foi produzido pela chegada da mão-de-obra cabo-verdiana, angolana e moçambicana para o trabalho forçado nas roças de cacau e café, que, no final do século XIX (e sem grandes alterações no terreno até aos anos sessenta e à independência em 1975), veio substituir a escravatura.<sup>33</sup> Através do Tchiloli, Tavares reflecte sobre a história complexa de opressão e resistência que definiu a cultura são-tomense. Outro exemplo notório desta história de opressão e resistência é o da comunidade angolar que vive no sul de São Tomé, à qual Sousa tem dedicado muita da sua pintura. Tal como a origem do Tchiloli, também a desta comunidade é incerta e rodeada de mitos; e tal como o Tchiloli, também os angolares se tornaram num forte símbolo da história do país. É provável que sejam descendentes de pessoas escravizadas que fugiram das plantações de açúcar e constituíram comunidades isoladas nas montanhas a sul da ilha – espécies de quilombos, como foram chamadas no Brasil, comumente denominadas de mocambos em São Tomé.<sup>34</sup> Um dos mais aclamados heróis nacionais da história da resistência são-tomense é Amador, um escravizado que liderou uma poderosa revolta

---

<sup>32</sup> Sobre a criouliização, conferir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation: Poétique III* (Paris: Gallimard, 1990); sobre a hibridez, conferir Bhabha, *The Location of Culture*.

<sup>33</sup> Bandeira Jerónimo, Monteiro, *O Direito Sobre Si Mesmo*; Monteiro, *Portugal e a Questão do Trabalho Forçado*.

<sup>34</sup> Gerhard Seibert, 'Os Angolares da Ilha de São Tomé: Náufragos, Autóctones ou Quilombolas?', *Textos de História*, Vol. 12, Nr. 1-2 (2004), pp. 43-64.





47 : Joana Bastos

*Wally, Wally, Wally*

69 x 170 cm

C-print







contra os senhores dos engenhos de açúcar em 1595. Embora não haja evidência que Amador tenha sido rei dos angolares, como muitas vezes se presume, estes provavelmente participaram na revolta que comandou.<sup>35</sup>

Para além dos mais internacionalizados Tavares e Sousa, é importante destacar ainda figuras históricas das artes visuais são-tomenses, como o pintor e escultor Armindo Lopes (1964-2018); artistas relevantes a trabalhar a partir de São Tomé, como o pintor e fotógrafo Olavo Amado (1979) e os escultores Zémé (1964) e Geane Castro (1977); e artistas na diáspora, como os pintores Ismael Sequeira (1969), Eduardo Malé (1973) e Valdemar Dória (1974), membros fundadores da Cafuka, plataforma de promoção da arte e cultura são-tomenses, e o jovem fotógrafo Dário Pequeno Paraíso (Portugal, 1991). Tal como noutros contextos, as mulheres artistas não abundam (Eva Tomé [1965] é a única artista a integrar a Cafuka). Destaco, contudo, o trabalho fotográfico de Carla Rebelo (1994), que, em registos documentais e poéticos, tem retratado o quotidiano de trabalho e lazer e a cultura juvenil e urbana de São Tomé. Contrariando estereótipos eurocêntricos de beleza,

---

<sup>35</sup> Gerhard Seibert, 'Tenreiro, Amador e os Angolares ou a Reinvenção da História da Ilha de São Tomé', *Realis – Revista de Estudos Anti-Utilitaristas e Pós-Coloniais*, Vol. 2, Nr. 2 (2012), pp. 21-40.



fotografa os estilos e penteados da juventude são-tomense de forma cosmopolita e afrocentrada. Com o recurso a material de arquivo, examina igualmente as repercussões traumáticas da história colonial do país, especialmente no que concerne a exploração da mão-de-obra cabo-verdiana nas roças do arquipélago, a sua permanência no país após a independência,<sup>36</sup> e o seu regresso a Cabo Verde (no caso dos que conseguiram regressar) ao fim de décadas de distância.

✱

Obras relevantes de muitos dos artistas referidos neste ensaio pertencem à colecção da Fundação PLMJ, enquanto outras serão seguramente adquiridas no futuro. A par dos artistas angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos, guineenses, são-tomenses e portugueses de ascendência africana aqui mencionados, a colecção possui também um importante acervo de obras de artistas portugueses brancos, de várias gerações, que têm examinado a história do colonialismo e do fascismo português, assim como da Revolução dos Cravos a 25 de abril de 1974 e do que se lhe seguiu, através do desenho, da fotografia, do vídeo, da instalação e da performance.

---

<sup>36</sup> Gerhard Seibert, 'Colonialismo em São Tomé e Príncipe: Hierarquização, Classificação e Segregação da Vida Social', *Anuário Antropológico*, Nr. 2 (2015), pp. 99-120.

Para além duma geração anterior, com artistas como Manuel Botelho (1950) e Ana Vidigal (1960) (para não falar de Ângela Ferreira, que, a trabalhar em Lisboa desde os anos noventa, foi durante muitos anos a única a abordar estas questões através na arte contemporânea em Portugal), a geração seguinte tem sido particularmente activa a examinar legados coloniais na sociedade portuguesa e a reconhecer o papel fundamental da luta anti-colonial para a democratização do país. Ela inclui artistas como Daniel Barroca (1976), Filipa César (1975), Catarina Simão (1972), Maria Lusitano (1971), Vasco Araújo (1975), Raquel Schefer (1981), Ana Guedes (1981), entre outros. Em grande medida, esta é a da geração das filhas e dos filhos dos que combateram na guerra colonial e de antigos colonos.<sup>37</sup>

Apesar de dialogarem, os artistas portugueses brancos e os artistas africanos e afrodescendentes partem com frequência de pontos de vista distintos sobre uma história que é, sem dúvida, partilhada, mas também, inescapavelmente, polifónica. Os artistas africanos e afrodescendentes reflectem sobre as realidades e culturas africanas que são as suas com a legítima proximidade que lhes permite atentar

---

<sup>37</sup> Embora mais velhos, Vidigal é também filha de um ex-militar; Ferreira, de ex-colonos; enquanto Botelho pertence à geração que foi recrutada, embora ele não o tenha sido.

não só nas histórias coloniais e anti-coloniais, mas também numa série de outras questões relativas às realidades pré-, pós- e neo-coloniais dos seus países: a ancestralidade e a espiritualidade, a tradição e a modernidade, as utopias socialistas, as guerras civis, a Guerra Fria, a globalização, a presença chinesa, a migração, a destruição ambiental, o capitalismo oligárquico, etc. Ao mesmo tempo, não abdicam de reflectir com igual proximidade sobre a Europa, onde muitos deles nasceram, estudaram, vivem e expõem as suas obras, e que, por via colonial, marcou profundamente os seus países (ou os dos seus pais). Nestes, dada a frequente falta de apoios públicos para as artes, têm aproveitado os recursos disponibilizados pelas representações diplomáticas e pelos centros culturais e linguísticos europeus (português, francês, alemão, da UE) e brasileiro, sem, contudo, deixar de reconhecer a necessidade de romper com a dependência excessiva em relação à Europa. Se, por um lado, estes apoios europeus podem ser entendidos numa lógica de reparação histórica, por outro lado, é um facto que as políticas europeias de promoção cultural e linguística não são destrincháveis de uma lógica de manutenção de influência. Diante desta situação, estes artistas

---

<sup>36</sup> Gerhard Seibert, 'Colonialismo em São Tomé e Príncipe: Hierarquização, Classificação e Segregação da Vida Social', *Anuário Antropológico*, Nr. 2 (2015), pp. 99-120.



49 : Edson Chagas  
*Found, Not Taken*, 2008  
60 x 40 cm  
Impressão digital Digital print







50 : Edson Chagas  
*Found, Not Taken*, 2008  
60 x 40 cm  
Impressão digital Digital print



têm procurado estabelecer redes que perturbam as artificiais, mas poderosas, cartografias herdadas do período colonial, nomeadamente reactivando criativamente antigas alianças pan-africanistas com agentes culturais do continente, que incluem mas não se cingem às conexões lusófonas.

Para além disso, reclamam para si a liberdade de desenvolverem o trabalho que lhes aprouver, independentemente das expectativas ocidentais sobre o que deverá ser a ‘arte contemporânea africana’ ou o papel do ‘artista contemporâneo africano’, apresentando-se como artistas contemporâneos, sem mais. É o caso do reconhecido Carlos Bunga (Portugal, 1976), que tem realizado a sua pesquisa estética e ético-política sem abordar explicitamente a sua afrodescendência. Com um trabalho fortemente conceptual e material, Bunga reflecte sobre o espaço, o território e o corpo, a arquitectura e a casa através do desenho, do vídeo, da performance e de instalações precárias e efémeras, que evocam uma condição contemporânea de deslocamento.

✱

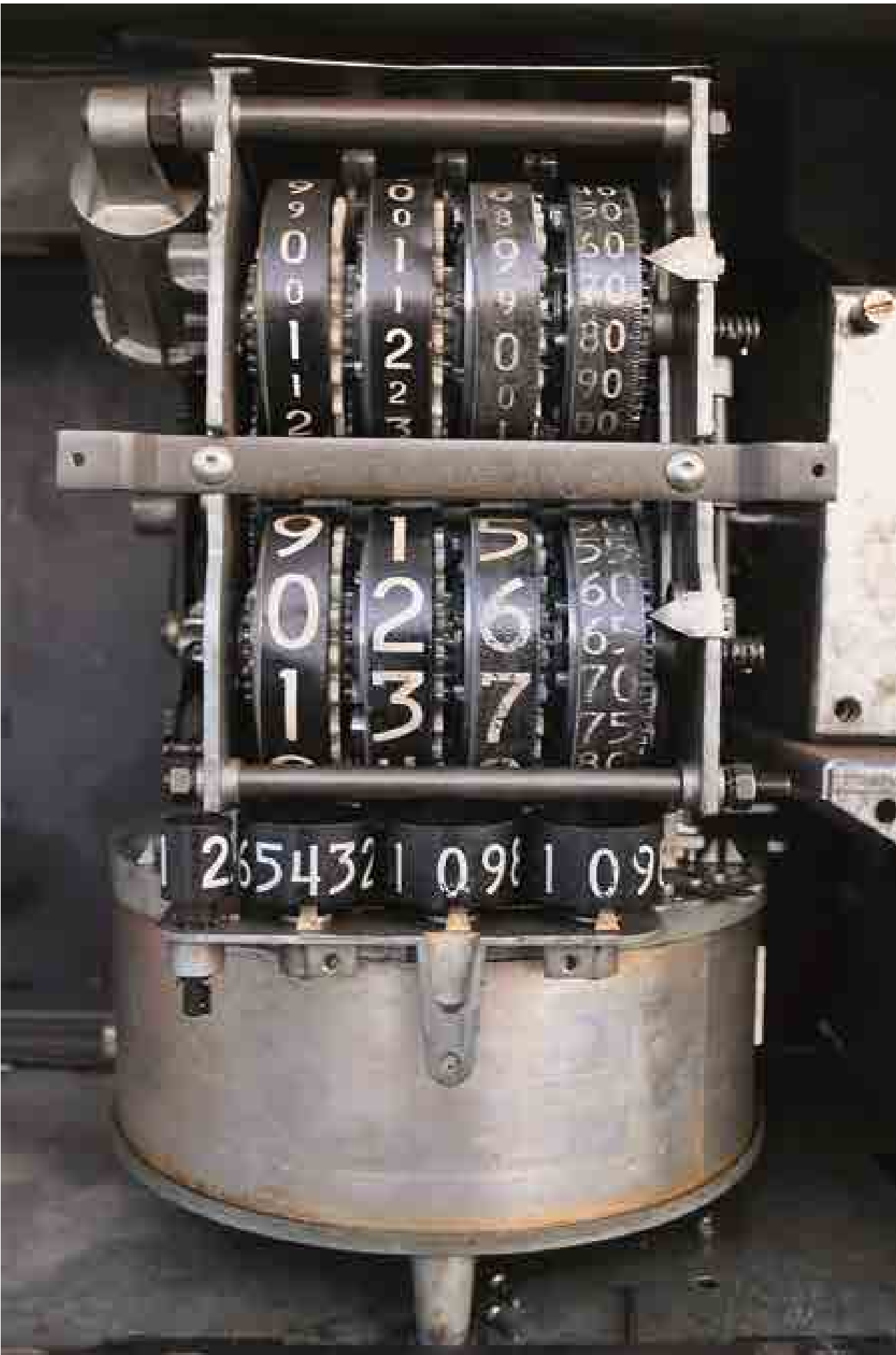
Em suma, os contextos que abordei não se deixam capturar por nenhum tipo de resumo ou síntese. Este exercício pretendeu apenas oferecer uma vista panorâmica, com o intuito de salientar como os artistas contemporâneos dos países africanos de língua portuguesa – onde muitas outras línguas são faladas – têm produzido pensamento crítico sobre o modo como velhos modelos imperiais se transformam em novas formas de exploração num mundo globalizado. O passado colonial tem de ser pensado criticamente nas suas inúmeras continuidades, tanto a Norte, como a Sul, para que os seus legados actuais possam, de facto, ser desconstruídos. Urge, por isso, não só coleccionar as obras destes artistas, dando continuidade à política de aquisições, com especial atenção à obra de mulheres artistas, à circulação da colecção no continente e a outras formas de apoio à criação; mas também escutar realmente, sem despolitizar, a reflexão para que nos convocam, com vista à concretização de mudanças estruturais no sentido de uma efectiva democracia: sócio-económica, étnico-racial, de género e sexualidade, e ambiental.



51 : Edson Chagas  
*Found, Not Taken*, 2008  
60 x 40 cm  
Impressão digital Digital print







52 : Kiluanji Kia Henda  
*Numbers*, 2008  
(3) 150 x 100 cm  
Impressão a jacto de tinta Inkjet print





53 : Yonamine  
*Português Prejudica*, 2008  
99 x 70 cm  
Acrílico e serigrafia sobre papelão Acrylic and silkscreen on cardboard





54 : Eugénia Mussa  
*Sem título* (da série from the series *Ghost*), 2008  
21 x 29,7 cm  
Óleo sobre papel Oil on paper





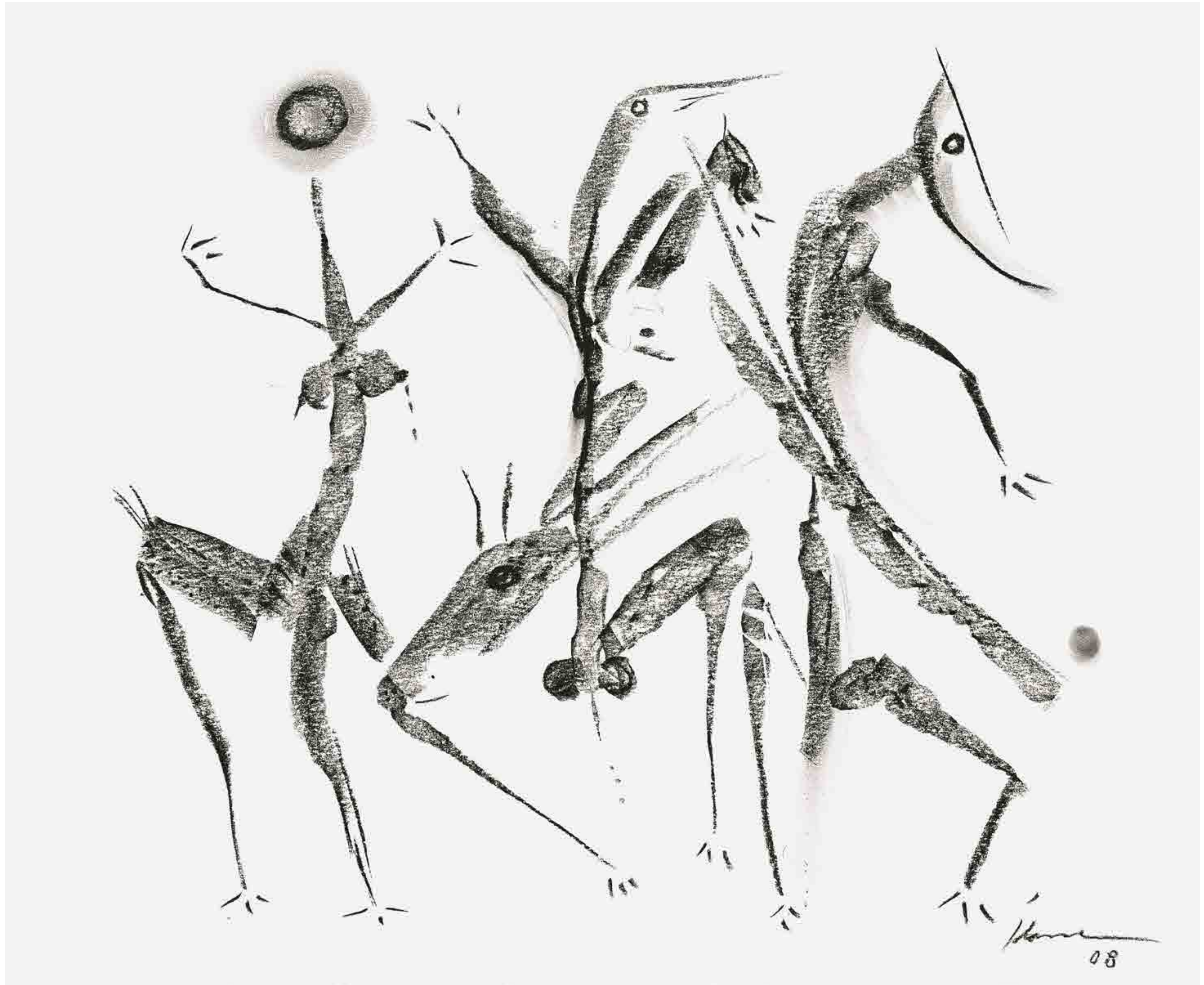
55 : Eugénia Mussa  
*Sem título* (da série from the series *Ghost*), 2008  
21 x 29,7 cm  
Óleo sobre papel Oil on paper



56 : Gemuce  
*Heaven* (da série from the series *Cumplicidade Social*), 2008  
120 x 150 cm  
Óleo sobre tela Oil on canvas







57 : Ídasse

*Dança de corpos suados, 2008*

50 x 60 cm

Carvão e tinta-da-china sobre papel Charcoal and indian ink on paper





58 : Jorge Dias

*Trabalhos Antigos e Novos Projectos, 2008*

Papel, aguarela, arame, linhas e colagem sobre placa cerâmica

Paper, watercolor, wire, tread and collage on ceramic





59 : Kester

*Sem título Untitled*, 2008

59 x 54 x 6 cm

Ferro (material bélico desactivado) Iron (deactivated war material)





60 : Mário Macilau  
*A Mulher no Mercado* (da série from the series  
*Deixado Atrás*), 2009

52,5 x 79,5 cm

Prova de jacto de tinta Inkjet print





61 : Mário Macilau  
*O menino colorido* (da série from the series  
*Life goes on*), 2009  
52,5 x 78,5 cm  
Prova de jacto de tinta Inkjet print





62 : Pinto

*Marrabenta nostálgica I, 2009*

50 x 52 cm

Carvão sobre papel de aguarela Charcoal on watercolor paper



63 : Pinto  
*Marrabenta nostálgica II, 2009*

50 x 52 cm  
Carvão sobre papel de aguarela Charcoal on watercolor paper





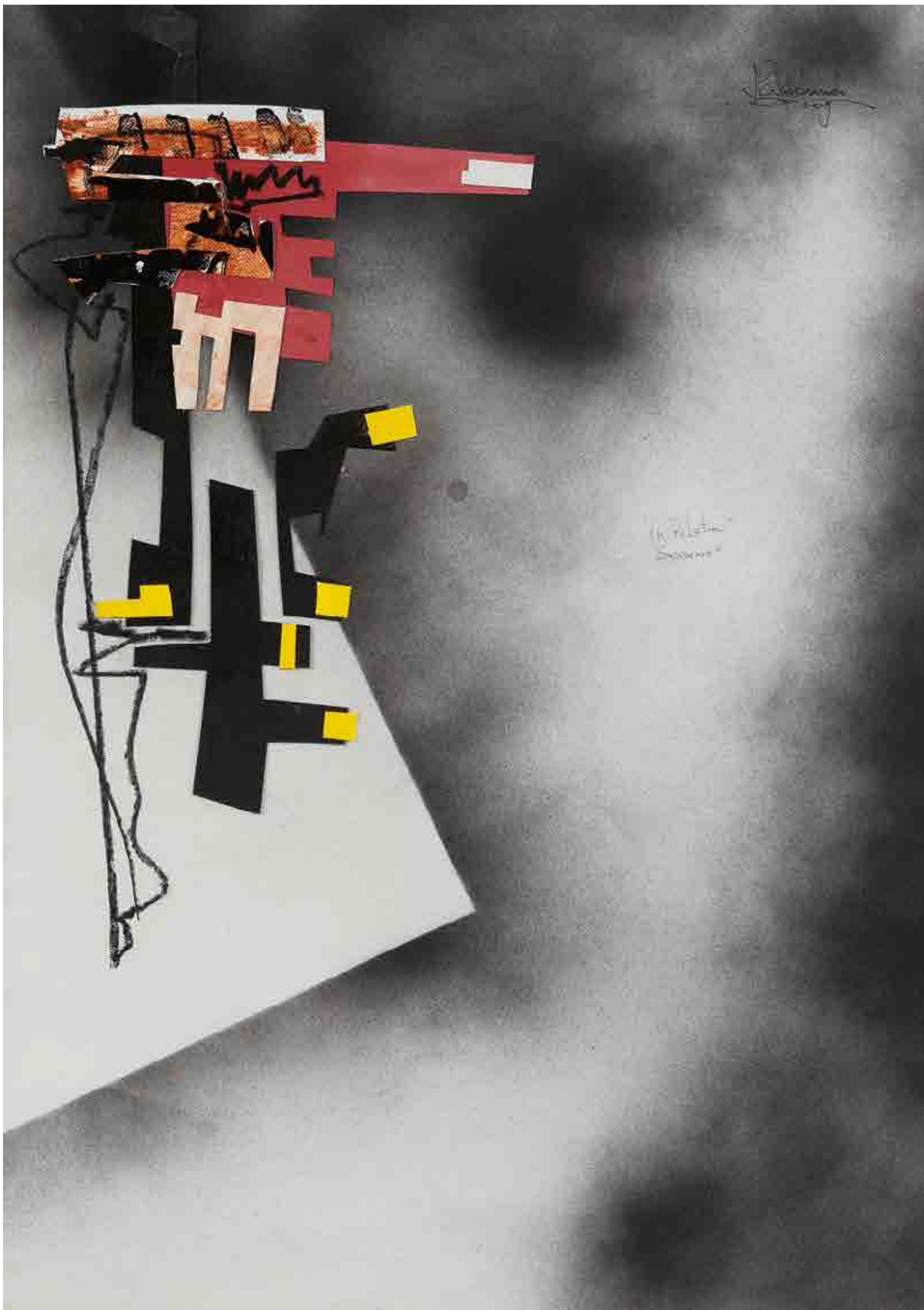


64 : Luís Nobre  
*Contra Campo #1* (da série from the series *Escalas, Perspectivas e Superfícies*), 2009

43 x 61 cm

Impressão digital Digital Print





65 : Hildebrando de Melo

*Face like nothing*, 2009

59 x 42 cm

Bricolage sobre papel Canson Bricolage on Canson paper



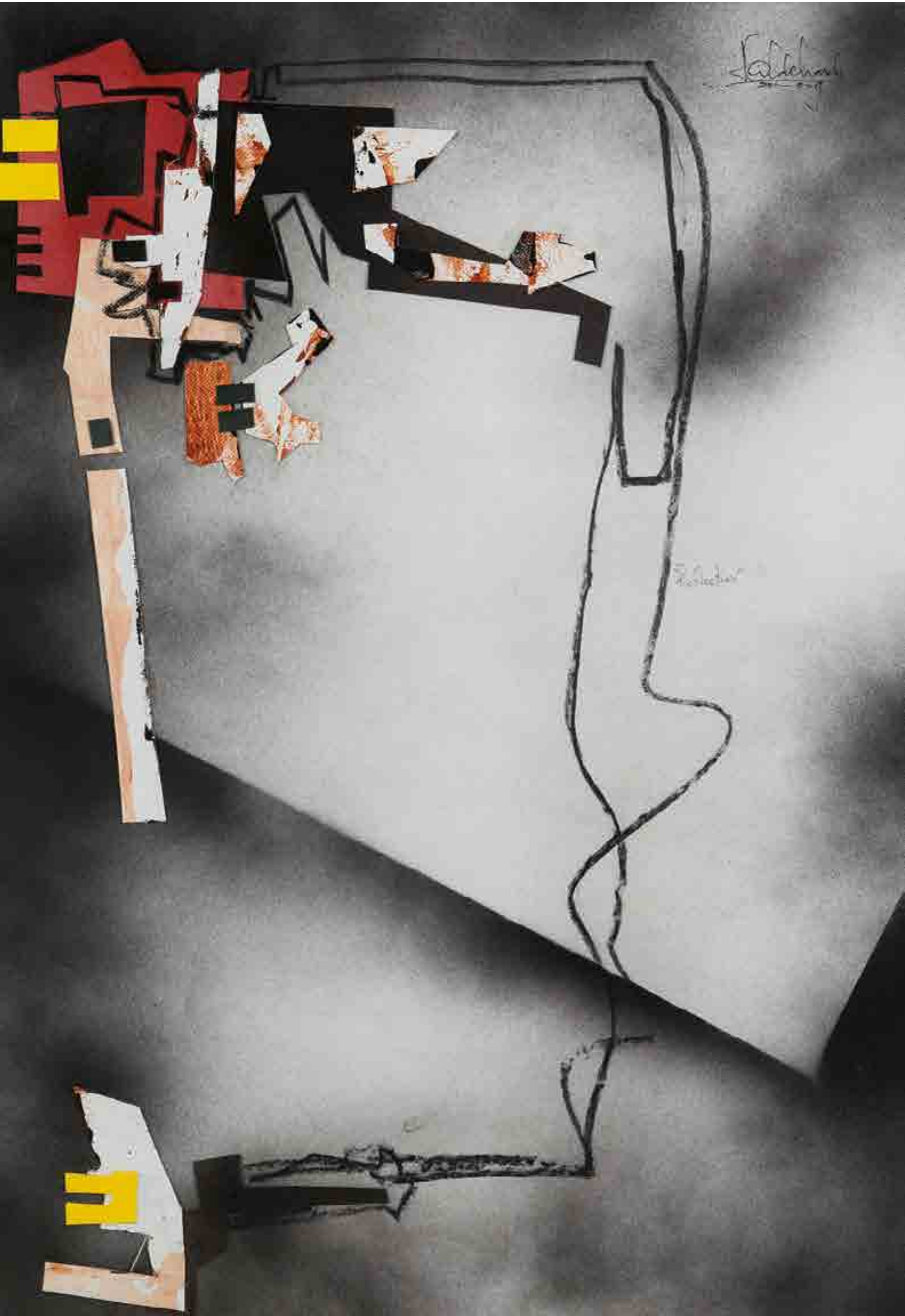
66 : Hildebrando de Melo  
*Pain*, 2009  
59 x 42 cm  
Bricolage sobre papel Canson Bricolage on Canson paper



67 : Hildebrando de Melo  
*Reflection*, 2009  
59 x 42 cm  
Bricolage sobre papel Canson Bricolage on Canson paper



68 : Hildebrando de Melo  
*Street*, 2009  
59 x 42 cm  
Bricolage sobre papel Canson Bricolage on Canson paper







69 : Délio Jasse

*Oficial #1*, 2009

49 x 49 cm

Emulsão fotográfica e serigrafia sobre papel

Photographic emulsion and screen print on paper

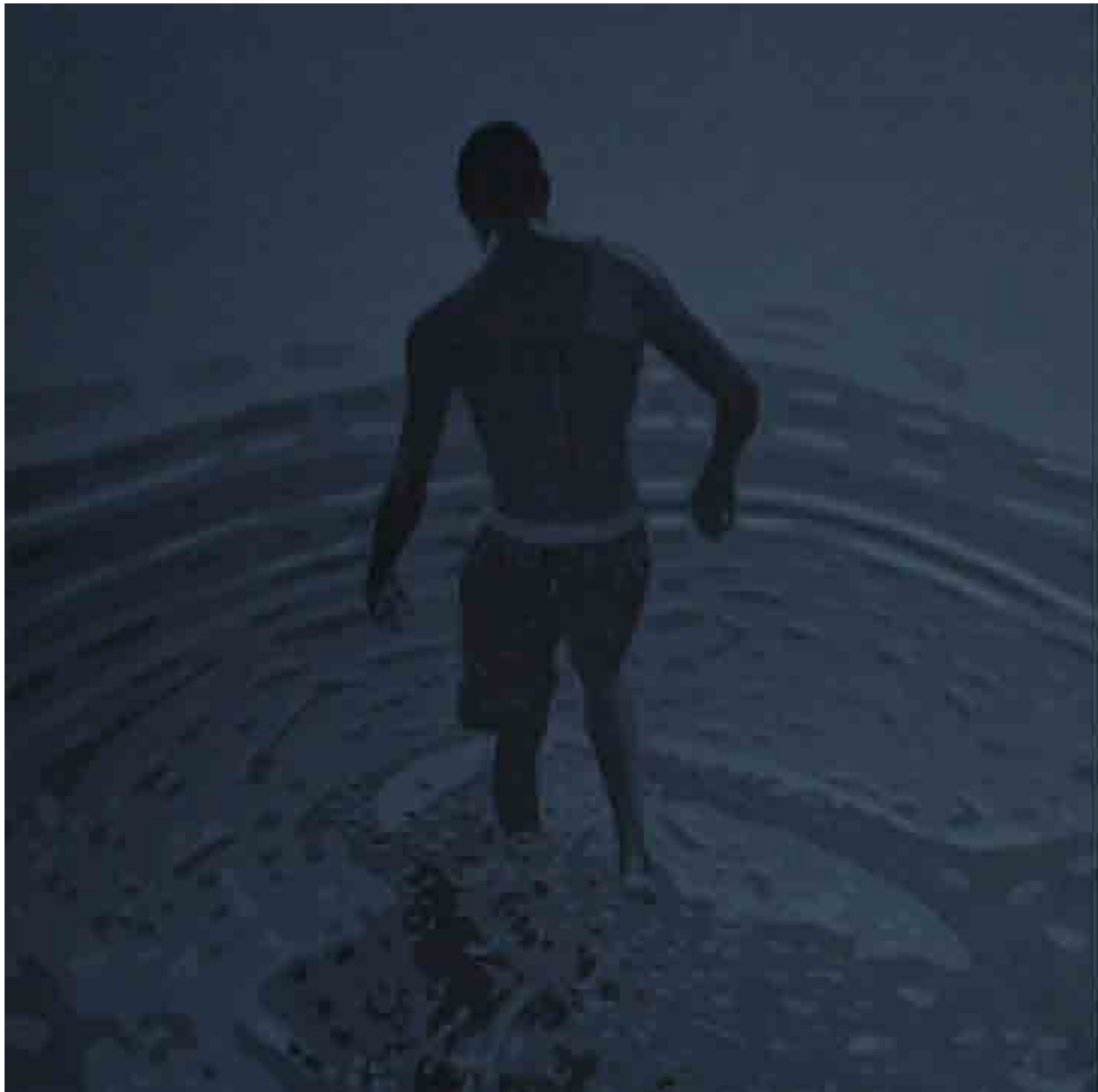




70 : Kiluanji Kia Henda  
*Un Recuerdo Para Ti*, 2009  
(3) 150 x 100 cm  
C-Print



71 : Ihosvanny  
*Sem título Untitled*, 2009  
(2) 100 x 100 cm  
Acrílico sobre tela Acrylic on canvas





72 : Jorge Dias  
*Emanharando*, 2009

26 x 12 x 9 cm

Arame, pedra, sabão e linhas Wire, stone, soap and threads





73 : Raquel Schefer  
*Avó (Muidumbe)*, 2009

10'49"; 4:3; Cor; Som; Color; Sound;  
 DVCam



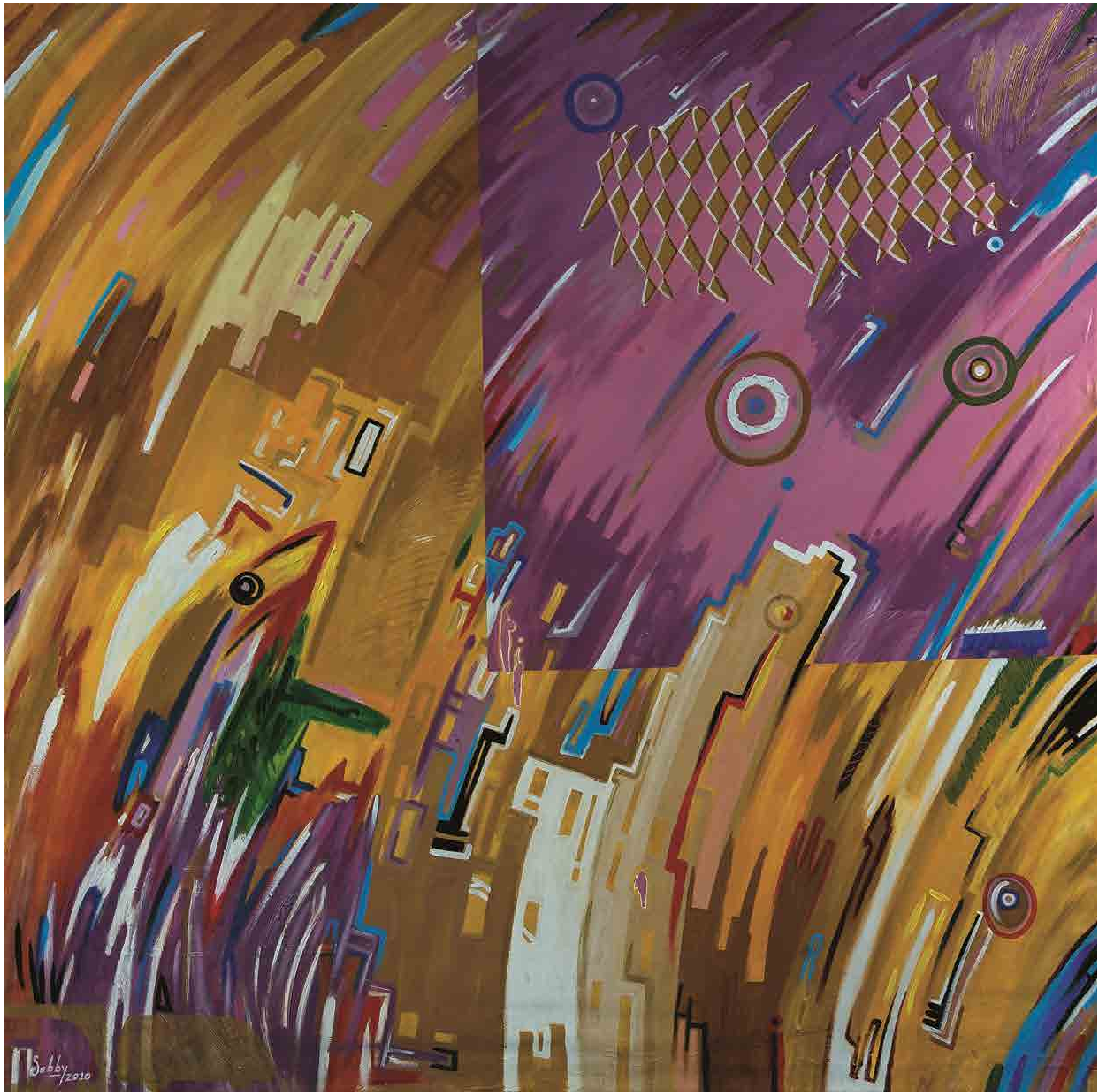
74 : Berry Bickle  
*Red Between Moment (Red, Green, Black), 2010*  
RED 6'12"; GREEN 4'04"; BLACK 5'15"; Cor; Som; Color; Sound;  
DVCam





75 : Paulo Jazz  
*O Livro, a Figura e a Natureza*, 2010  
120 x 120 cm  
Acrílico sobre tela Acrylic on canvas





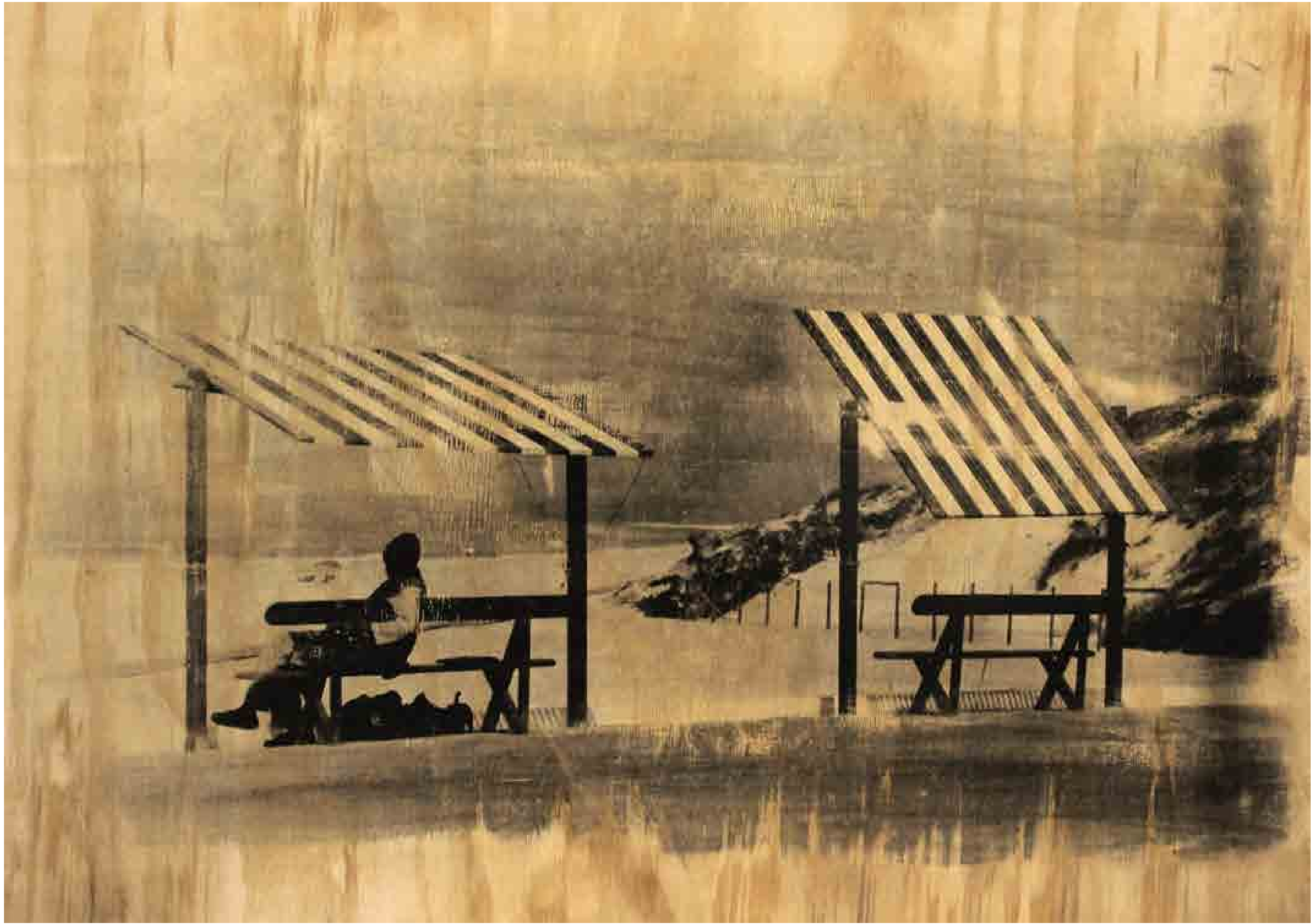
76 : Benjamim Sabby  
*Kandongueiro nosso de todos os dias*, 2010  
150 x 150 cm  
Acrílico sobre tela Acrylic on canvas





77 : Cláudio Rafael  
*Diálogo 8 - rio de Janeiro - Luanda, 2010*  
120 x 239 cm  
Impressão digital Digital print





78 : Délio Jasse  
*Look Atlântico*, 2010  
70 x 100 cm

Emulsão de gelatina e prata sobre madeira Gelatin and silver emulsion on wood